

# Dualidades, Cruzamentos e Convergências: Arte Contemporânea e Culturas POP(ulares)<sup>1</sup>

Carlos Augusto Ribeiro

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH-NOVA)

**Na modernidade, a arte folclórica é vista como uma arte intemporal, tradicional, de cunho local e associada a obsoletas formas orais, artesanais e manuais. Ao contrário da cultura de massas, imposta a partir de cima, a arte folclórica cresce a partir de baixo. Além de uma cultura popular (“reliquia” pré-moderna, a resguardar da erosão modernizadora) em oposição ao *kitsch*, há, ainda, uma vanguarda fundada na crítica e na expansão de suas próprias fronteiras, mediante a apropriação de elementos de culturas não-ocidentais, a incorporação de elementos oriundos do folclore (local) ou da cultura urbana e global. A lógica de cruzamento ou convergência supera oposições. Em contexto histórico de globalização económica e cultural e de intensificação da mobilidade de pessoas, tornando biunívoco o processo de apropriação da diferença cultural, assiste-se a uma profunda conexão entre a arte folclórica (entrelaçada com a actual cultura de massas) e a arte contemporânea.**

**Palavras-chave:** Cultura Popular; *Kitsch*; Camp; Vanguarda; Modernismo.

A arte folclórica tradicional foi uma presença viva nas aldeias e cidades europeias até ao fim do século XVIII. Porém, as primeiras décadas do século XIX vieram marcar o seu progressivo definhamento ou, pelo menos, uma existência encoberta e anónima. A revolução tecnológica em geral – associada a fenómenos de imigração rural para as cidades, a ascensão da classe média – desferiu o golpe fatal.

Tende-se a ver a arte folclórica como uma arte intemporal, tradicional, de cunho local, associada a obsoletas formas orais, artesanais e manuais, circunscrita a um estilo de vida e ambiente rurais. Expressão de uma identidade cultural, veiculando a estética e os valores de uma comunidade, a arte folclórica surge – por contraposição à arte erudita –

associada ao tosco, ao artesanal e ao doméstico. Esta concepção deriva de um conceito oitocentista de folclore teorizado num contexto histórico-político e estético específico: desenvolvimento do nacionalismo e do Romantismo. Ele surge indissociável, nesse período, de um conceito de povo enquanto entidade exterior (para além das divisões de classe) e sede de uma criativa alma colectiva.

Nos finais do século XVIII, a contestação ao racionalismo iluminista passou por atribuir a origem da criatividade artística e literária a irresistíveis forças emocionais, à natureza, à necessidade interior do artista em vez de à habilidade e ao conhecimento adquirido, por via de educação e imitação. Qualificando de fútil o ensino artístico convencional,

---

<sup>1</sup> Este texto reporta-se a conferência proferida no Colóquio Internacional «O Povo Somos Nós: Repensar o Folclore no Século XXI / We Are The Folk: Rethinking Folclore in Twenty-First Century», IELT – Universidade Nova de Lisboa, Instituto Franco-Português, 22 Outubro 2014.

Philipp Otto Runge escreveu em carta de 1802: «We must become children again if we want to attain the best» (Eitner, 1990: 53). E, no século XX, Picasso (mas não só) cumpriu essa meta.

Juntamente com a criança, o camponês iletrado é frequentemente visto como o depositário de uma expressão autêntica do sentimento (guardião de uma vigorosa criatividade natural) vedada aos frequentadores da Academia ou aos indivíduos imersos em demasia nos artifícios doentios da cultura moderna.

Em contraste com outros tipos de arte, a arte folclórica seria um fenómeno natural por oposição ao manufacturado, o seu (pretensão) anonimato seria a prova de uma criação espontânea emanada de uma comunidade misteriosa, desprovida de individualidade ou consciência. Ela seria o produto de uma necessidade colectiva em tempos em que não havia ainda uma classe dominante e não havia um povo como a sua antítese; nem uma sociedade cujo poder e recursos eram distribuídos de modo não-equitativo e estruturados em torno de linhas de interesses em conflito. A arte seria a expressão de um colectivo relativamente homogéneo.

O protesto romântico contra a alienação capitalista firmar-se-ia numa busca de uma unidade perdida e numa síntese entre personalidade e colectivo (Fisher, 2010: 74-75). O descontentamento alimenta as dissidências manifestas ao longo do século XIX, unidas por uma mesma tendência: a oposição ao rumo dominante da arte erudita e à ordem social existente. Advoga-se a necessidade de um retorno a origens mais saudáveis: ao passado primitivo da humanidade (etnicidade primitiva e tradição folclórica), à inocência da infância ou à incorruptibilidade da gente comum. Idêntica aversão caracteriza os movimentos de modernismo / vanguarda (século XX), a qual se traduziu em tolerância ou inclinação para a ingenuidade na expressão, a estranheza na execução, a originalidade da forma, valorizadas como signos de autenticidade (Eitner, 1990: 54).

O desenvolvimento da arte moderna está associado a uma acentuada «preferência pelo primitivo» (Gombrich, 2002: 214-225), a qual se manifestou mediante a apropriação de elementos de culturas não-ocidentais, a incorporação de elementos do folclore (local) e de elementos de cultura popular urbana de massas. Um legado reforçado por artistas que, inspirando-se na sua herança cultural específica, renovam expressões tradicionais.

Exemplos: *Cavaleiro Azul* de Kandinsky para capa de almanaque homónimo de 1912, inspirado em imagens folclóricas de S. Jorge; Expressionismo; arte russa, incorporando movimentos modernos com manifestações de arte folclórica, ícones bizantinos e desenhos infantis (Goncharova) e folhetos populares (Larionov); o interesse de Paul Klee pelo folclore levou-o a construir 55 marionetas de mão para o seu filho, entre 1916-25; arte Bruta, valorizada por Dubuffet porque nela se exemplifica uma operação artística pura e fiel aos impulsos interiores do artista; o grupo CoBRA, interessado em tradições folclóricas da Europa do Norte, existentes ou desaparecidas; o decorativo é reivindicado pelo grupo Pattern & Decoration – tradicionalmente relegado pela cultura ocidental para o mero artesanato, feminino e doméstico – mediante o uso de padrões decorativos oriundos de diversas culturas do globo, materiais e técnicas (tecido e costura). Mas também: o interesse de Gauguin pela cultura folclórica da Bretanha e a admiração pelo naïf Rousseau.

A preferência pelo primitivo terá funcionado igualmente como um antídoto contra o *kitsch* no domínio da arte. Num célebre ensaio «Avant-Garde and Kitsch», Clement Greenberg centra a sua atenção sobre a crise material e social causada por uma indústria produtora de simulacros de arte que ameaça de extinção as formas tradicionais da cultura (Greenberg, 1939: 21-33). Greenberg distingue a cultura popular rural (folclórica), uma espécie de relíquia pré-moderna, da cultura de massas – um fenómeno *kitsch*: reino da fãncaria e de artefactos de inferior qualidade. Partilhando algumas conotações oitocentistas de folclore (a saber: ruralidade, iliteracia, autenticidade, manualidade, simplicidade de vida), Greenberg considera que o folclore – património

cultural decaído – está condenado a definhar em vulgaridade e fingimento até desaparecer por completo, inevitavelmente substituído pelo *kitsch*. Ou seja: por uma cultura destinada ao consumo de massas, imposta a partir de cima, que não respeita fronteiras geográficas e culturais, e a qual não supõe, tal como a arte folclórica e a arte culta tradicionais (cultura tradicional humanista), a existência de uma cultura integrada. Para não ser sacrificada a continuidade e estabilidade da grande cultura e da arte (o que verdadeiramente o preocupa) haveria que responder a dois perigos trazidos pela industrialização: o *kitsch* (sociedade de consumo, cultura de massas, dependentes da revolução tecnológica) e a academia renovada (especializada na incorporação da inovação formal, em artigo de luxo ou em formas de espectáculo estatal ou empresarial). O que é preciso salvar é a “cultura” e a “arte”. Do seu ponto de vista, a qualidade fica salvaguardada, exclusivamente, pelos restos modernistas da alta cultura tradicional. A defesa da tradição da grande arte pressupõe, segundo Greenberg, a defesa do elitismo, do gosto estético e da separação entre a arte e a praxis, entre o estético e o quotidiano. Precisamente: em oposição à arte popular, integrada na praxis (tal como sucede, afinal, embora não o admita, com as artes populares dos *mass media*). Em resposta às ameaças trazidas pela cultura de massas e às ameaças totalitárias do fascismo e do estalinismo, a missão histórica da vanguarda (ou melhor: do modernismo artístico) deveria concretizar-se numa prática artística auto-referencial, auto-crítica, autónoma e concentrada nas exigências específicas de cada médium.

Em função do dualismo greenberguiano, estabelecido entre a cultura de massas e a vanguarda modernista, o artista modernista descobre-se (e evidencia-se) no papel de guardião intransigente das fronteiras entre as duas esferas. A cultura de massas é sentida como uma pressão constante destinada a coartar a liberdade criativa. O modernismo revela-se como um efeito da cultura de massas. O papel da vanguarda surge assim redefinido como uma arte radical, oposta (implícita ou explicitamente) à classe dominante da sociedade, estranha ao gosto popular, cuja audiência pertence a uma pequena (distinta) elite da classe dominante e à qual está profundamente ligada por um cordão umbilical de ouro. Valorizando a originalidade e a dificuldade, o modernismo apela a uma minoria, enquanto os governos (por razões práticas e ideológicas) são populistas.

A cultura popular é acusada de ser uma influência perniciosa sócio-cultural e política (satisfação ilusória) ao serviço de meros interesses mercantis e manipulatórios; de ser emocional, intelectual e culturalmente destrutiva (sucédâneo sublimado); de ser a causa de empobrecimento e degradação cultural por intermédio de produtos homogêneos, estereotipados e esteticamente inferiores, moldados para o divertimento de uma grande audiência (a massa) de consumidores passivos, indiferenciados e apáticos. Por estar dependente de tecnologias modernas, e, por consequência, destituída de expressividade individualizada ou distintiva, a arte de massas não poderia expressar (tal como a arte folclórica) a visão e os modos distintos de ser de um povo.

A descrição da cultura popular que é feita pelos seus antagonistas peca, no entanto, pelo exagero na caricatura. Ao invés de formarem uma massa homogênea de autómatos sociais, os *mass media* formam uma constelação móvel de grupos múltiplos cuja apreciação de programas corresponde à sua experiência social. Na realidade, a cultura popular é profundamente contraditória em sociedades cujo poder está distribuído de forma desigual (tal como acontece na sociedade industrial) consoante a classe, o género, a etnia e outras categorias que contribuem para o sentido das diferenças sociais. O público está estruturado em grupos de gostos diferentes, reflectindo ideologias e diversos meios sócio-culturais, empregando estratégias interpretativas múltiplas na leitura dos textos de arte popular, para os tornar mais pertinentes e satisfatórios em função da situação social particular. Segundo John Fiske, em virtude de não existir uma arte folclórica autêntica como alternativa numa sociedade industrializada, a cultura popular é necessariamente a arte dos subalternos fazerem a sua própria cultura a partir de recursos e mercadorias fornecidas pelo sistema dominante que os subjuga. Numa sociedade capitalista, a cultura popular é contraditória, permitindo a expressão conjunta de dominação e subordinação, de poder e resistência. Contra a estratégia do poderoso, a arte do fraco desenvolve uma tática de guerrilha perante a ideologia dominante (Fiske, 1989: 19).

Haveria que desmentir a tese da suposta extinção do folclore em sociedades industrializadas: algumas das formas de folclore morreram e foram posteriormente recriadas (*revival*), outras sobreviveram ou foram inventadas (*fakelore*). Não está circunscrito ao mundo

rural, à iliteracia em sociedade literata ou a um estrato baixo da sociedade (Dundes, 1989: 1-35). São inúmeras e múltiplas as suas formas, transversais a todos os estratos da sociedade, desde que esteja em causa a partilha de um factor identitário comum (por exemplo: a subcultura dos fãs de Star Trek, os Trekkies).

Desde os começos da arte vanguardista, fundada na crítica e na expansão de suas próprias fronteiras, existiu um envolvimento permanente da vanguarda / modernismo com os materiais da cultura baixa ou da cultura de massas através da descoberta, renovação e reinvenção de formas não-artísticas de expressividade e de exibição (Thomas Crow, 1983: 233-265). Antes do surgimento da Pop Art, a apropriação de resíduos materiais desvalorizados ou marginais pela arte modernista visava ser meramente táctica, extrínseca e iminentemente descartável. É nesses moldes que acontece a introdução da cultura de massas na grande arte (vanguarda), por exemplo, o pacote Gauloises em certas colagens de R. Motherwell, os elementos da publicidade nas pinturas de Stuart Davis ou de E. Hopper.

Pelo contrário, a arte Pop não teme o domínio tóxico do *kitsch*, traíndo, em certa medida, uma sensibilidade *camp* (renovado estilo *dandy*, apreciador da vulgaridade na era da cultura de massas). A arte Pop funda-se na arte comercial e no enaltecimento dos seus produtos (ilustrações, rótulos, design de embalagem, posters). Na mesma altura, Lawrence Alloway valoriza as artes populares (a cultura *pop* industrialmente produzida e internacionalizada) e não só as obras que utilizam a cultura popular como artes sérias. Enaltece-lhes a democraticidade, a adaptação desenvolve às mudanças tecnológicas e económicas da sociedade e o anti-academismo estilístico, tecnológico e iconográfico (Alloway, 1958: 702). Suprime o anátema que fustiga a cultura popular: o de ser vista como pouco séria, mero divertimento e evasão. Para um questionário, Mike Kelly afirma que uma definição contemporânea de “arte folclórica” implica, forçosamente, a perda de certas associações históricas passadas (como a “manualidade”) que sustentaram o seu investimento nostálgico. A nostalgia demonstra que a cultura de massas de hoje é a arte folclórica do futuro. Por isso, descontando-se a ideia da nostalgia, a actual cultura de massas seria já uma arte folclórica (Kelly, 2001: 148).

A Pop Art define-se pela transfiguração dos emblemas da cultura popular em grande arte (Danto, 2000:

1997). A popularidade de que goza a arte Pop deve-se à celebração e transfiguração de um tipo de coisas que interessa à maioria das pessoas – os objectos mais vulgares de vidas mais banais – elevadas a estatuto de temas da grande arte. Por essa via, se assiste ao esbatimento das oposições alta cultura / baixa cultura; vanguarda / *kitsch*; arte folclórica (cultura popular-tradicional) / cultura de massas (cultura pop).

A estratégia vanguardista de resgate de antigas formas de *kitsch* (*camp*) pode acomodar-se a um processo de *kitschificação* da vanguarda (numa aliança de comercialismo com aparência de vanguardismo). Para terminar, seleccionamos três artistas contemporâneos cujas obras exemplificam a profunda conexão com a arte folclórica, entrelaçada e cruzada com a cultura de massas.

Prosseguindo a linha desenvolvida por Marcel Duchamp e Andy Warhol, Jeff Koons (pós-artista) opera a convergência de gosto entre (neo-) vanguarda e *kitsch*, mediante a realização de obras em que a manualidade (embora delegada) e o artesanato são revalorizados e em que os aviltados modelos provenientes de uma arte popular global (vendida em loja de aeroporto) são reconstituídos e agigantados. A barreira entre a cultura Pop e a grande arte que a transfigura não desaparece com Jeff Koons, embora haja a vontade de contrabalançar a identificação da arte com o gosto estético refinado de uma única elite sócio-cultural. Reconhece a legitimidade estética dos produtos culturais, produzidos pelas artes dos *mass media*, em virtude de estes serem apreciados por todas as classes. Resultado: um *kitsch* para ricos e um *kitsch* para pobres?

As pinturas de Beatriz Milhazes ostentam um vasto repertório de imagens, motivos e composições. Elementos da cultura brasileira (formas inspiradas no Barroco; formas decorativas vernaculares – carnaval, arte popular) estão combinados com abstrações geométricas de Mondrian ou da Op Art (Bridget Riley). Passado e presente, abstracção e figuração (padrões geométricos com motivos de fauna e flora) convivem numa pintura feita de densas e estratificadas justaposições. Caracteriza-a a exuberância visual e a exultação dos sentidos – devido à densidade, concentração e equilíbrio dinâmico de vários elementos, métodos pictóricos e disciplinas (rendas, bordados, tecidos e joalheria).

Jeremy Deller e Alan Kane criam *Folk Archive* (1999-2005), uma coleção de exemplos (objectos e fotografias) de arte popular (folclórica) contemporânea no Reino Unido. Cada peça foi criada para veicular uma determinada mensagem, transmitir uma emoção, ou satisfazer um propósito específico. O dito arquivo inclui: velhas e modernas relíquias de festas e comemorações; as realizações ignoradas de proprietários de cafés e de reclusos; carrinhas de venda ambulante; ovos pintados; estandartes pintados ou bordados por Ed Hall, ubíquos em marchas sindicais e manifestações políticas por todo o país; trajos usados por homens em jogos de luta livre, ricamente bordados à mão com motivos florais (Cumberland e Westmoreland) no âmbito de um festival (que remonta a 1387), realizado numa pequena comunidade e o qual compreende um conjunto de desfiles e concursos. Mas além das tradições de longa data (rurais) está presente a cultura

*folk/pop* (memoriais à princesa Diana, uma pintura de “Os Simpsons”; capacetes de motociclismo personalizados e mensagens de aniversário; almofada de alfinetes com a forma de uma ambulância de S. João e arranjos de flores).

A lógica de cruzamento ou convergência supera antagonismos. O contexto histórico de globalização económica e cultural (fazendo coincidir cultura e economia), bem como de intensificação da mobilidade de pessoas (turistas, viajantes, expatriados, emigrantes, gente cuja mobilidade geográfica e cultura profissional lhe permite circular – com relativa desenvoltura – por/em diversas culturas locais, intelectuais cosmopolitas e mediadores culturais), torna biunívoco o processo de apropriação da diferença cultural. Assiste-se a uma profunda conexão entre a arte folclórica (recriada por e cruzada com a actual cultura de massas) e a arte contemporânea.

## Referências

- ALLOWAY, Lawrence (1958). “The Arts and the Mass Media” in HARRISON, C. & WOOD, P. (ed.), *Art in Theory 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*. Oxford / Cambridge: Blackwell, 1992. pp. 700-703
- CROW, Thomas (1983). “Modernism and Mass Culture in the Visual Arts” in FRASCINA F., *Pollock and After – The Critical Debate*. London: Harper & Row, 1985. pp. 233-266
- DANTO, Arthur (2000). “Le Pop Art et les Futurs Passés” in *L’Art Contemporain et la cloture de l’Histoire*. Paris: Seuil. pp. 177-198
- DUNDES, Alan (1989). “Defining Identity Through Folklore” in *Folklore Matters*. Knoxville: Tennessee Press.
- EITNER, Lorenz (1990). “Subjects from Common Life in the Real Language of Men: Popular Art and Modern Tradition in Nineteenth-Century French Painting” in VARNEDOE, K. & GOPNIK, A., *Modern Art and Popular Culture – Readings in High & Low*. New York: Museum of Modern Art. pp. 52-81
- FISKE, John (1989). *Understanding Popular Culture*. London & New York: Routledge.
- FISHER, Ernst (2010). “Art and Capitalism” in *The Necessity of Art*. London & New York: Verso. pp. 60-132
- GOMBRICH, E.H. (2002). *The Preference for the Primitive – Episodes in the History of Western Taste and Art*. London & New York: Phaidon.
- GREENBERG, Clement (1939). “Avant-Garde and Kitsch” in FRASCINA F. (ed), *Pollock and After – The Critical Debate*. London: Harper & Row. pp. 21-33
- KELLY, Mike (2001). “On Folk Art” in WELCHMAN, John C. (ed) (2004): *Mike Kelly: Minor Histories – Statements, Conversations, Proposals*. Cambridge / Massachusetts: MIT Press.